

"Fortschritt" und "Avantgardismus" - es entsteht die Frage, ob die Musikwissenschaft sich solchen Sujets überhaupt zuwenden soll. Die Geschichte musiktheoretischen Denkens hat gezeigt, daß Theorie und Wissenschaft immer wieder insbesondere mit Fragen der Wirkung der Musik in der jeweiligen Gegenwart und mit Fragen der Weiterentwicklung der Musik in der Zukunft beschäftigt waren. Das war so genaugenommen seit dem Altertum über die Theoretik des Mittelalters hin zu Descartes oder Milton, zu d'Alembert oder Rousseau. Aber auch die neuere Musikforschung hat die dringenden Probleme zeitgenössischen Musiklebens und Musikschaflens keineswegs immer vernachlässigt, wie Namen, wie z. B. Abert und Kretzschmar, beweisen.

Die Disputanten haben durch ihre Zusage zur Teilnahme an diesem Symposium zu erkennen gegeben, daß auch ihnen als Wissenschaftlern die heute auf der Tagesordnung stehenden Probleme naheliegen und daß sie sie in ihrem Werk und Wirken beschäftigen - daß sie also in der Musikwissenschaft nicht lediglich eine Interpretin des Vergangenen, sondern auch eine Wegbereiterin des Neuen sehen.

Ein Thema wie das nunmehr zu erörternde ist natürlich ein heißes Eisen. Aber es ist ein sehr ernstes Thema von enormer Bedeutung; es rührt an den Lebensnerv der Kunst, die uns allen am Herzen liegt: ihren Fortschritt, ihre lebendige Zukunft. Ein solches Thema endlich einmal auf die Tagesordnung eines großen musikwissenschaftlichen Kongresses zu setzen, liegt darum nahe angesichts der Tatsache, daß seit Jahrzehnten in großen Teilen der Musikkulturen der Welt, insbesondere in deren schöpferischen Aspekten, eine Krise von niegekanntem Ausmaß besteht und von Praktikern wie Theoretikern die mannigfaltigsten Versuche gemacht werden, diese Krise zu überwinden.

Möge die heutige Aussprache, in der wir als Pioniere einer neuen Kongreß-Thematik auftreten, der Klärung uns alle betreffender theoretisch-praktisch-schöpferischer Fragen dienen; um ihren lebhaften Verlauf bin ich nicht besorgt - möge er fruchtbar und kollegial sein.

Hauptreferat I

Heinz Alfred Brockhaus

FORTSCHRITT UND AVANTGARDISMUS

Das Thema "Fortschritt und Avantgardismus" stellt die Musikwissenschaft vor Probleme eines besonderen Schwierigkeitsgrades. Der Erörterung bieten sich vielfältige Ansatzpunkte in der musikhistorischen Forschung, in philosophisch-ästhetischen, soziologischen, terminologischen und anderen Aspekten der Musikologie, doch fragt es sich und ist Gegenstand der Beratungen, ob und wie der eigentliche Kern des Problems erfaßt und wissenschaftlich begriffen wird. In jedem Falle haben wir es mit Fragen von allerhöchster Tragweite und Verantwortung zu tun, die sich tagtäglich in der Musikkritik, der Musikästhetik und mehr noch in direkten Beziehungen dieses Themas zu kontroversellen Postulaten der kulturellen Praxis wie auch in seiner Verflechtung mit den ideologischen Auseinandersetzungen unserer Zeit offenbaren.

Da ein solches Thema im Rahmen des Referats nicht in der Vollständigkeit behandelt werden kann, wie es die Sache verdient, beschränke ich mich auf die mir besonders wichtig erscheinenden Aspekte.

Die Begriffe "Fortschritt" und "Avantgardismus" werden unterschiedlich und oft in widersprechender Weise auf Komplexe, Tendenzen oder Prozesse der Musikgeschichte und Gegenwart angewendet, jedoch nur selten und ungern definiert. Des öfteren bringen sie Postulate zum Ausdruck, ihre Legitimation als wissenschaftliche Kategorie wird bestritten, sie werden von den einen als Schlagworte klassifiziert und von anderen auch so angewandt. Mancherlei Vorstellungen erschweren die Erkenntnis, was denn eigentlich in der Musik "fortschreite", ganz abgesehen von Versuchen, ein der Geschichte immanentes Fortschrittsgesetz generell zu leugnen.

Hierzu gehört z. B. die Ansicht, der Begriff "Fortschritt" impliziere ein Preisgeben alles Vorausgegangenen. Dieser mechanistische Ansatz ist zweifellos abzulehnen, denn sonst käme man auf die absurde Auffassung hinaus, Beethoven sei die Negation Bachs oder Wagner die Negation Mozarts. Irreführende Hypothesen solcher Art sind die Grundlage rein negativer Argumentationen, die einesteils jegliche Geschichterscheinung als Resultat des Zufalls etikettieren, andererseits mit der Behauptung, es sei in unserer Zeit an sich nicht mehr möglich, etwas Neues zu schaffen, da "alles schon einmal dagewesen", der künstlerischen Einfallslosigkeit ein bequemes Alibi zu sichern scheinen. Man könnte es fast als logische Konsequenz betrachten, daß dann als Kontrapunkt zu derartigen Meinungen postuliert wird, der Weg des Neuen führe über die "Zertrümmerung des Alten" oder das gegenwärtige kompositorische Schaffen müsse die Stilmittel der Vergangenheit als total erschöpft betrachten und zu ihrer totalen Veränderung bereit sein.

Wenden wir uns zunächst dem Begriff "Fortschritt" zu und versuchen wir, ihn exakt zu fassen.

Die Geschichte zeigt, daß sich das Musikalische, im komplexen Sinne des Wortes, auf verschiedenen Ebenen entwickelt; neue Rezeptionsformen sind entstanden, neue soziale Funktionen der Tonkunst erhoben sie zur historischen Notwendigkeit; die Intentionen der Komponierenden und das Verhalten des Publikums haben sich von dieser Seite her geändert, neue Techniken, Methoden und Genres der Musik, der Gegenstand, die Semantik und der Gehalt des Musikalischen traten in neuen Qualitäten auf. Die Behauptungen, in der Musikgeschichte gebe es gar keinen Fortschritt, sondern nur einen stetigen Wandel, alles sei schon einmal dagewesen usw., erscheinen angesichts der historischen Realität wenig überzeugend und eher als Flucht aus der Problematik; denn erstens wird es sich jeder Künstler wohl auch weiterhin verbitten, zu einem Epigontum par excellence verurteilt zu werden, und zweitens, wenn es sich um einen stetigen Wandel handelt, ohne perspektivischen Sinn, ohne Progressionsstreben, warum hat es dann Höhepunkte und Niederungen gegeben, wie ist die Aktualität der Musik in dieser oder jener konkreten Geschichtssituation, wie auch die stetig fortschreitende Variabilität der musikalischen Stilmittel zu erklären?

Eine Lösung der vielschichtigen Problematik ist nur möglich, wenn man den Sinn des Fortschrittsbegriffs zunächst allgemein-historisch erfaßt, wenn man ihn auf die grundsätzliche Problematik des Fortschritts in der Menschheitsgeschichte zurückführt und die Musikgeschichte in diesen Kausalnexus eingliedert, das heißt: Fortschritt kann nur von den mehrseitigen, dialektischen Wechselbeziehungen des gesellschaftlichen prozessualen Totalzusammenhanges her erfaßt und begriffen werden. Die marxistische Musikwissenschaft geht in ihrer Analyse von dieser Erkenntnis, daß der Fortschritt ein grundlegendes historisches Entwicklungsgesetz der Gesellschaft ist, aus.

Inhalt des historisch-gesellschaftlichen Fortschritts ist die volle Entfaltung zur Humanität, die fortschreitende Befreiung der Menschheit von natürlichen und gesellschaftlichen Fesseln und damit das immer weiter ausgreifende Erschließen aller ihrer materiellen und geistigen Kräfte. In jeder Epoche der Geschichte dokumentiert sich im Streben des

wahren Künstlers ein Suchen nach dem der Zeit gemäßen Sinn des Schaffens und nach den seiner Gegenwart adäquaten Ausdrucksqualitäten, wozu auch das Bemühen um neue Stilmittel gehört. Die Kunst muß als eine dem allgemeinen Gesetz des Fortschritts integrierte Vergegenständlichung und auch als ein aktiv auf diesen historischen Prozeß einwirkender Faktor verstanden werden.

Deshalb bemühen wir uns, die Komplexität der vielfältigen Beziehungen zwischen Gesellschaft und Kunst zu erfassen und an Hand der hier waltenden Wechselwirkungen den spezifischen Inhalt der Progressionsgesetze zu erkennen.

Der Fortschritt setzt sich als objektives Entwicklungsgesetz zuerst auf der Ebene der gesellschaftlichen Produktivkräfte durch, greift aber auch auf die künstlerische Produktion über. Dabei ist zu beachten, daß sich die Künste - Literatur, Musik, Malerei usw. - zwar in der ständigen Auseinandersetzung mit dem historisch Zurückgebliebenen, Alten und Überholten, nicht aber in einem mechanischen Gleichlauf zur ökonomischen Entwicklung verändern. Ihre fortschreitende Entwicklung vollzieht sich innerhalb des Umwälzungsprozesses der gesamten gesellschaftlichen Verhältnisse. Die Analyse solcher Prozesse verdeutlicht, daß neben der generellen Problematik mit Sorgfalt auf die relative Eigengesetzlichkeit, auf die innere Problemgeschichte und die spezifischen Widersprüche der verschiedenen Ebenen geachtet werden muß, da sonst z. B. eine automatische Parallelisierung zwischen gesellschaftlichen und künstlerischen oder industriell-technischen und musikalischen Progressionen und Regressionen angenommen werden könnte. Karl Marx warnte bereits in der Einleitung zur "Kritik der politischen Ökonomie" vor einer vereinfachten Vorstellung vom Fortschritt als einer völlig gradlinigen Entwicklung und betonte, daß "überhaupt der Begriff des Fortschritts nicht in der gewöhnlichen Abstraktion zu fassen" sei.¹

Der Marxismus hat die zentrale Bedeutung der jeweiligen Klassensituation hervorgehoben und betont, daß die Lösung der historisch-gesellschaftlichen Widersprüche ohne Beseitigung der Klassenantagonismen nicht möglich ist. Die Analyse progressiver und regressiver Entwicklungstendenzen muß deshalb im Bezug zur konkreten Gesellschaftssituation erfolgen, denn nur von diesen Kausalbeziehungen her können Höhepunkte und Verfallsperioden in ihrer realen Qualität erkannt werden. Die Korrelativität gesellschaftlicher und künstlerischer Progressionen tritt also nicht ohne weiteres, direkt oder automatisch auf - das hat der Marxismus nie behauptet -, sondern fast immer in komplizierten, widerspruchsvollen Beziehungen.

Zu konstatieren wäre zunächst, daß es sich beim Fortschritt weder um einen absoluten noch um einen kontinuierlichen, lückenlosen Prozeß handelt. Diese geschichtstheoretische Erörterung findet eine Bestätigung auch darin, daß die wahrhaft große Kunst, seit der klassischen Antike, gültig geblieben ist und ihre modellhafte Bedeutung genialen Schöpfungstums weder negiert noch geschmälert wurde. Also handelt es sich beim Fortschritt auch um eine Bewegungsform der Geschichte, die zeitbedingte und überzeitliche Aspekte der Kunst differenziert.

Nun sind Fortschritt, Stagnation oder Regression der Tonkunst des weiteren aber verbunden mit den Zugangsmöglichkeiten der rezeptionsfähigen Hörer zur Musik wie auch dem Verhältnis der Künstler zur Kunstfunktion in der Gesellschaft. Wir haben es hier mit einem Prozeß zu tun, in dessen ideellem Aspekt Fortschritt und Humanismus, Fortschritt und Gegenwartsverbundenheit, Fortschritt als Verantwortung des Künstlers vor der Gesellschaft und die Spezifik des künstlerischen Fortschritts verknüpft sind.

Die Spezifik des künstlerischen Fortschritts darf aus diesem Grunde nicht von ihren gesetzmäßigen Voraussetzungen getrennt werden. Zweifellos steht hierbei auch die Entwicklung des musikalischen Materials zur Debatte, das heißt der Techniken, Verfahrensweisen usw.; die Materialveränderungen können aber nicht abstrakt, sondern nur im Kon-

text der neuen künstlerischen Funktionen, des Anliegens neuer künstlerischer Gestaltungsabsichten analysiert und verstanden werden. Dabei rückt die Frage nach den neuen Objekten der Kunst in den Vordergrund, die Frage, was von welchen Klassen oder (im Sozialismus) Gruppen der Gesellschaft als kunsthwürdig akzeptiert oder nicht akzeptiert wird. Daher hat Fortschritt auch zu tun mit dem Grad der ästhetischen Bildung. Der Musikhörer nimmt neue oder traditionelle Werke nicht selbständig, im Sinne einer totalen Unvoreingenommenheit auf, sondern ist in ein System historischer Wertkriterien hinein-erzogen, gebildet oder verbildet. Deshalb wird der Prozeß der Emanzipation jedes einzelnen Mitgliedes der Gesellschaft zur Persönlichkeit die Entfaltung einer aktiven ästhetischen Rezeptionsfähigkeit einschließen. Für die Beurteilung des progressiven oder regressiven Charakters einer Kultursituation dürfen wir daher nicht an der Frage nach dem Wachstum des allgemeinen kulturellen Niveaus und nach der Vielseitigkeit der ästhetischen Bildung vorbeigehen, da sie einen wesentlichen Aspekt erfaßt. Alle diese Hinweise verdeutlichen, daß eine Erörterung des Fortschritts in der Kunst nicht nur die Vielschichtigkeit des zu untersuchenden Bewegungsprozesses, sondern auch die konkret historische Situation und Entwicklungstendenz des gesellschaftlichen Fortschreitens begreifen und definieren muß. Es gibt weder einen automatischen noch einen mechanisch-kontinuierlichen, sondern nur einen gesellschaftlich konkret determinierten Fortschritt im Sinne einer funktionellen Beziehungsqualität, d. h., die Frage nach dem Fortschritt in der Kunst ist stets eine Frage nach den gesellschaftlich-künstlerischen Gesamtbezügen, nach dem wahren Inhalt jener Prozesse, die die historische Entwicklung bewegen.

Doch wie verhält es sich nun in diesem Zusammenhang - und ist ein solcher hier überhaupt gegeben - mit den Begriffen "Avantgarde" und "Avantgardismus"?

Die Praxis der Musikkritik und etliche Publikationen von Musikschriftstellern demonstrieren, daß der sogenannte "Avantgardismus" auf dem Gebiete der Tonkunst eine besonders heftig umstrittene Erscheinung seit dem Beginn unseres Jahrhunderts ist.

Meist kommt er im Gewande anderer "Ismen", auch in der Literatur und Bildenden Kunst, einher, er gebärdet sich radikal und ist häufig mit dem dogmatischen Anspruch auf eine Monopolstellung verflochten. Als auffallend sei die kommerzielle Verzerrung der ästhetischen Wertkriterien vermerkt, der wahre Wert wird durch einen Warenwert des "Non-plus-ultra", des "Noch-nie-dagewesenen", des "Besten-das-es-je-gab" überdeckt. Die Frage ist, wann die Verwendung der Begriffe "Avantgarde" und "Avantgardismus" berechtigt und wann sie nur hohle marktschreierische Anmaßung ist.

Für die marxistische Musikwissenschaft sind Avantgarde und Avantgardismus unabdingbar mit dem Wesen des Fortschritts verbunden. Lenin definierte die Kommunistische Partei als Avantgarde der Arbeiterklasse. Die marxistische Kulturtheorie weist den Künsten eine aktive, progressiv-erzieherische Funktion beim planmäßigen Aufbau der sozialistischen Gesellschaftsordnung zu, der Künstler soll bewußt an der Gestaltung des neuen sozialistischen Menschenbildes mitwirken. Avantgardismus sollte deshalb als eine Haltung definiert werden, die das Anliegen der progressiven Gegenwartskunst mit besonderem Entdeckergeist, mit Experimentierfreudigkeit, auch mit dem Mut zum Risiko (eines fehlschlagenden Experiments) vorwärtsführt. Avantgardismus kann nur im Bezug zum realen Fortschritt sinnvoll sein, kann nur als Äußerung des gesellschaftlich-perspektivischen Denkens Erfolge zeitigen und ist deshalb Ausdruck der Verantwortung des Künstlers vor seiner Zeit.

Wenn jedoch Perspektive und Verantwortungsbewußtsein fehlen, dann kann es sehr wohl sein, daß einzelne Aspekte eines dekadierenden Weltbildes in einen ungezielten Scheinavantgardismus übergreifen, ihn innerlich aushöhlen und damit letztlich zu einer Erscheinungsform der Dekadenz degradieren. Damit löst sich jedoch der Avantgardismus auf und wird zur Farce seiner selbst.

Doch auch diese Problematik ist vielschichtig und kompliziert. Es wäre zu prüfen, wie und wo sich der Avantgardismus äußert, wieweit er sich geschlossen im Wirken einer Künstlerpersönlichkeit vorfindet oder ob er partiell auftreten kann. Es gibt sehr wohl Beispiele eines solchen partiellen Avantgardismus, der in seiner ethischen und ästhetischen Tendenz Ausdruck einer allgemeinen Progression der Tonkunst ist, selbst in Fällen, wo ein Künstler keinen unmittelbaren Einblick in die historisch-gesellschaftliche Progression hat. In diesem Zusammenhang wären Alban Berg, Béla Bartók, Benjamin Britten, Luigi Dallapiccola oder andere zu nennen, die in ihrem humanistischen Verantwortungsbewußtsein und in ihrem Streben nach künstlerischer Wahrheit Wesentliches für den Fortschritt in der Kunst und damit auch der Menschheit geleistet haben bzw. leisten. Hierin deutet sich die, zuvor erwähnte, relativ eigengesetzliche Entwicklung der verschiedenen Ebenen auch innerhalb des Künstlerischen an, und damit rückt die Frage nach den Kriterien des Avantgardismus in den Vordergrund, die zum Fortschrittsbegriff und seinen Kriterien zurückverweist.

Will man die Problematik klären, so muß beachtet werden, daß die extreme Betonung der musikalischen Materialfrage in der von Schönberg und Webern ausgehenden Richtung der zeitgenössischen Musik des öfteren dazu verführt, die Frage "Fortschritt und Avantgardismus" auf diese Richtung hin anzusetzen und sogar auf sie abzugrenzen. Mannigfach vorliegende Untersuchungsergebnisse gehen von der Annahme aus, daß sich Fortschritt zuerst und für die Tonkunst in entscheidendem Maße auf der Materialebene konstituiert und aus den jeweils neuesten oder richtiger aus den jüngst kreierten Verfahrensweisen, Techniken oder akustischen Manipulationen ablesbar sei. Es mag sein, daß mancher Kritiker durch Arnold Schönbergs bekannte "Ankündigung" aus dem Jahre 1922, er habe "eine Entdeckung gemacht, durch welche die Vorherrschaft der deutschen Musik für die nächsten hundert Jahre gesichert ist", zu dem Schluß verleitet wird, hier sei der eigentliche Leitfaden des Fortschritts aufgezeigt, dabei vergessend, daß es derselbe Schönberg war, der einmal schrieb: "Der Glaube an die alleinseigmachende Technik muß unterdrückt, das Bestreben nach Wahrhaftigkeit gefördert werden." ²

Nun ist es nicht die Aufgabe dieses Referats, die Widersprüche in den Äußerungen Schönbergs oder gar die Widersprüche zwischen verbalen und musikalischen Äußerungen Schönbergs, Strawinskys und etlicher anderer Musiker aufzudecken. Die Praxis dokumentiert, daß vielen Gegenwartskomponisten in ihren persönlichen theoretisch-ästhetischen, also verbalen Äußerungen Irrtümer unterlaufen. Man muß hierbei beachten, daß ein Künstler sehr wohl das subjektive Recht hat, bestimmte Vorbilder und Vergleiche abzulehnen, nicht aber, für seine Schaffensprinzipien, für sein subjektives Streben einen Ausschließlichkeitsanspruch zu erheben. Jene selbstgefällige Haltung, wonach der Zweifel an der Legitimation des individuellen Strebens zum Scheitern dieses Strebens führen würde, kann nur als Ausdruck der Schwäche gewertet werden. Die verschiedenen, im ästhetischen Aspekt des gesellschaftlichen Lebens notwendigen Musikgenres verlangen eine Vielfalt stilistischer Mittel, und deshalb lehnen wir die Dogmatisierung einer einzelnen Stilrichtung, Technik oder Methode ab, wie sie z.B. von den Apologeten des Serialismus vertreten wird. Da die Bewältigung dieser Gesamtproblematik aber nicht im Rahmen autonomie-ästhetischer Überlegungen möglich ist, muß man die Frage der Materialentwicklung eingliedern in die Vielschichtigkeit des Fortschritts im Musikleben. Weder der Perfektionismus einer totalen seriellen Regulierung des musikalischen Materials noch die Ausweitung der Aleatorik auf verschiedenste künstlerische Bereiche und Ebenen vermag Ansätze zu einer Lösung der Schwierigkeiten des neuen Musikschaffens zu bieten. Die Wurzeln dieser Erscheinungen sind auf anderen, auf der sozialen und ethischen Seite zu suchen. Realer Ausgangspunkt der Beurteilung des Fortschritts können nur die Musikwerke selbst sein, sie müssen auf das Gesamtsystem der dialekti-

schen Kriterien des Fortschritts und auf die gesellschaftliche Wahrheit bezogen und von ihnen ausgehend bewertet werden.

Die Schwierigkeiten für die Musikwissenschaft ergeben sich zwangsläufig aus der spezifischen Position der Gegenwartskunst. Die Eroberung des "Neulandes" gesellschaftlich-künstlerischer Beziehungen und besonders der spezifisch künstlerischen Gestaltungsmethoden ist den historischen Erfahrungswerten zwar vergleichbar, letztlich werden die Kategorien und Kriterien aber erst im ständigen korrelativen Prozeß von Experiment und Praxis definierbar, das heißt, die Relevanz der Experimente muß sich in der Praxis erweisen.

Zur Verdeutlichung erinnere ich an die Warnungen, die Hermann Abert bereits vor dem ersten Weltkrieg aussprach. Im Jahre 1903 schrieb er, das "Volkstümliche in der modernen Musik" erörternd: "Die Musik läuft Gefahr, aus der Allgemeinkunst, die sie früher war, eine Spezialkunst zu werden, die schon jetzt nach der Anschauung vieler nur einer ganz bestimmten privilegierten Klasse zugehört. Leute, die pflichtgemäß in alle Galerien und Kunstausstellungen laufen, sehen wir mit ihrer Ignoranz in musikalischen Dingen geradezu kokettieren. Das Volk selbst steht der Musik gegen früher weit gleichgültiger gegenüber, da sie sich von seinem eigenen Leben und Treiben vornehm zurückgezogen hat ... Alle billigen Volkskonzerte vermögen keinen Ersatz für die Zeiten zu bieten, da die Musik selbst noch in die Hütte der Ärmsten trat. Auch die moderne Kunstmusik täte gut daran, sich des Zusammenhanges mit dem Volke etwas nachdrücklicher zu erinnern." ³ So, wohlgemerkt, im Jahre 1903.

In einer anderen Abhandlung, die etwa zehn Jahre später entstand, erklärte Abert des weiteren: "Unsere modernen Komponisten sind in ihren Schöpfungen mit wenigen Ausnahmen alles eher als volksfreundlich, und die Folge ist denn auch, daß sich die breite Masse mehr und mehr bei der trüben Flut des Tingeltangels und der Operette modernsten Schlages schadlos hält." ⁴

Diese von Hermann Abert und anderen vor dem ersten Weltkrieg aufgezeigte Kluft zwischen Kunst und Volk ist in den kapitalistischen Ländern bis heute nicht geschlossen worden, sondern immer tiefer geworden. Walter Wiora betont in seiner Abhandlung "Komponist und Mitwelt" aus dem Jahre 1964: "Der Komponist kann nur in Freiheit gedeihen, aber wenn er für sich selbst Freiheit beansprucht, darf er nicht Hörer zu Hörigen machen. Je mehr diese überfordert und entmachtet werden, um so mehr bleiben sie auf Museen und Amusierindustrie angewiesen, und um so weniger entwickeln sie eigenen Geschmack." ⁵

Wioras Warnung zielt offensichtlich auf die gleichen Erscheinungen, wie sie Abert bereits 1903 aufzeigte. Ohne Einsicht in die soziale Funktion, ohne ein Begreifen der sozialen Verantwortung des künstlerischen Schaffens ist eine Lösung der Widersprüche daher nicht möglich. Die vorliegenden historischen Erfahrungen verdeutlichen, daß die spätbürgerliche Gesellschaftsordnung die Isolierung des Künstlers begünstigt, sie fördert die Neigungen zum Esoterischen, und auch die üppigen Ausweitungen absurder Kunstprägungen können nicht als Zufall hingenommen werden.

Eine Zuspitzung der Auseinandersetzungen tritt immer dann auf, wenn aus der Dialektik von Inhalt, Form und Funktion im Bezug zum Fortschritt einer der Aspekte herausgegriffen, isoliert dargestellt und dabei die Korrelativität zu den anderen Aspekten des Untersuchungsgegenstandes vernachlässigt wird. Die Problematik rückt in den Vordergrund, wenn z. B. die Frage aufgeworfen wird, wieweit man die Mittel der musikalischen Gestaltung heute als erneuerungsbedürftig betrachten müsse – jedoch nicht in dem zuvor genannten totalitären Sinne des "Erschöpft-Seins", sondern insofern, als melodische Floskeln, rhythmische Bildungen, harmonische Wendungen und anderes automatisierte Assoziationen hervorrufen, die mit dem neuen Gestaltungsziel und -inhalt des Kom-

ponisten nicht mehr vereinbar sind. Diese Fragen sind z.B. in den jüngsten Diskussionen der Musikwissenschaft in der DDR aufgetreten.

Außerdem wird erörtert, ob die Anwendung bestimmter technischer Mittel allein der Wertung im Sinne des Fortschritts zugänglich sein kann. Komponisten der DDR, z. B. H. Eisler, E. H. Meyer, P. Dessau, M. Butting, R. Wagner-Régeny, G. Kochan, F. Geissler, S. Matthus, verwenden in ihren Werken Formen der Bitonalität, der Polytonalität, einzelne Aspekte der Dodekaphonie, die Polyrhythmie oder melodisch-harmonische Konzeptionen, die, im konventionellen Sinne des Wortes, nicht als "tonal" bezeichnet werden können. Wenn man sich diesem Aspekt zuwendet, dann rücken zwangsläufig auch viele andere Werke der jüngsten Musikgeschichte in den Blickpunkt, die, oberflächlich betrachtet, nach ähnlichen technischen Gesichtspunkten geformt wurden und doch zu ganz anderen inhaltlichen Resultaten führten als die Werke der genannten sozialistischen Komponisten. Hier handelt es sich um ein wichtiges Gebiet der marxistischen musikästhetischen Forschung, das in früheren Jahren von uns vernachlässigt, heutzutage aber gründlicher bearbeitet wird, vorerst jedoch noch nicht als abgeschlossen betrachtet werden kann. Zweifellos gibt es eine stetige Wandlung und Differenzierung des musikalischen Stils, wie es auch überalterte, bereits weitgehend überholte Stilmittel gibt. Wenn jedoch eine Erneuerung erstrebt wird, so muß sie funktionell bezogen sein. Hanns Eisler definierte: "Fortschritt heißt in der Kunstgeschichte die Bereicherung der Ausdrucksmittel durch Ideen und Inhalte, die aus dem neuen gesellschaftlichen Bewußtsein fließen."⁶ Diese These präzisiert, daß man den Fortschritt vom "Maß der gesellschaftlichen Wahrheit" (Eisler) her erfassen muß, der sich im Inhalt der neuen Musik äußert. Als die entscheidenden Kriterien eines sozialistischen Avantgardismus betrachten wir die Integration des humanistischen Anliegens, der künstlerischen Wahrheit, der Verantwortung vor der Gesellschaft, unter Anwendung adäquater Mittel in einer ethisch-erzieherischen Funktion der Tonkunst. Für uns ist ihr Fortschreiten verknüpft mit dem Bemühen, die von der bürgerlichen Klassengesellschaft tradierte Kluft zwischen Kunst und Volk zu schließen. Wir wissen, daß der Entwicklungsprozeß innerhalb der sozialistischen Gesellschaft, wie er sich im Rahmen der wissenschaftlich-technischen Revolution vollzieht, zweifellos bedeutende Änderungen im Bewußtsein der Menschen zur Folge hat. Dieser Wandlungsprozeß in der Denk- und Empfindungsweise wird auch zu neuen funktionellen und strukturellen Qualitäten des Musikalischen führen. Unsere Erfahrungen beweisen, daß diese Prozesse in der Gesellschaft nur dann erfolgreich bewältigt werden, wenn die Freiheit der Bildung, der Kunstrezeption und der künstlerischen Selbstbetätigung in den allgemeinen Progressionsprozeß eingefügt sind. Der entscheidende Faktor zur Überwindung der Kluft zwischen Kunst und Volk und zur Gestaltung einer wahrhaft progressiven Gegenwartskunst ist daher nicht in isolierten Materialexperimenten zu suchen, und mögen sie noch so verblüffend sein, sondern zuerst und in entscheidendem Maße im humanistischen Engagement der Musik. Hierdurch entsteht jener so wichtige Prozeß der Wechselwirkung, in dem der Hörer als aktiver Partner des Künstlers auftreten kann, in dem er fähig ist, vollwertige künstlerische Ansprüche geltend zu machen und somit, seiner selbst bewußt, an der progressiven Entfaltung der Tonkunst teilzunehmen. Aus diesem Aspekt muß der Sinn des kulturpolitischen Programms in der DDR abgeleitet werden, das in der Forderung "Entwicklung zur gebildeten Nation" zusammengefaßt ist, dem, im spezifisch künstlerischen Bereich, die optimale Entfaltung der Kunst als mobilisierender Faktor im Prozeß der endgültigen Menschwerdung des Menschen als Ziel gesetzt ist. Darin sehen wir die Fortsetzung und Vollendung des historischen Auftrags an die Gegenwart, als eine übergreifende historische Kontinuität, in der sich die Geschichte als fortschreitende Entwicklung zur Humanität, wie sie bereits Herder postulierte, verwirklicht.

Unsere Problematik kann jedoch nicht an der Tatsache vorbeigehen, daß wir es in unserer Epoche mit der Ablösung einer Gesellschaftsordnung zu tun haben, die seit dem Oktober 1917 auf der Tagesordnung steht. Wir sind Zeugen und Mitwirkende des größten Umwälzungsprozesses in der Geschichte, der Ablösung des Kapitalismus-Imperialismus durch die sozialistische Gesellschaft. Aus diesen geschichtlichen Gegensätzen heraus erklären sich nicht zuletzt auch einige Erscheinungen in der spätbürgerlichen Musik: die Untergangsstimmung, die Gestaltung der Katastrophen-Thematik, die inhumane Verzerrung, die "inhumane Freudlosigkeit der modernen Kunst", wie es Alberto Moravia einmal nannte. Alle diese Erscheinungen haben heute einen besonders schroffen Charakter angenommen. Ein Bewußtwerden der gesellschaftlichen Situation ist für viele Musiker in den kapitalistischen und imperialistischen Ländern sehr kompliziert, für sie ist das Ringen um eine humane Aussage von besonders großen Schwierigkeiten begleitet. Sie wollen und können mit der imperialistischen Gesellschaft nicht konform gehen und verschreiben sich daher dem, was man heute "Nonkonformismus" nennt. Doch mit der Negation allein, so wichtig eine echte Protesthaltung ist, kann weder für ihre Lage noch für ihr Schaffen ein Ausweg aus dem Dilemma gefunden werden, solange nicht die Erkenntnis von der Möglichkeit und heute bereits geschichtlichen Wirklichkeit einer Gesellschaft in ihnen wächst, in der die Künstler ein humanistisches Weltbild bestätigt sehen, mit dem sie nicht nur "konform" zu gehen brauchen, sondern mit dem sie sich identifizieren können. Das bedeutet, daß sie, trotz aller Schwierigkeiten, aus ihrer sozialen Isolierung heraustreten müssen, um aktiv an der Überwindung sozialer Konflikte und Widersprüche teilnehmen und um so eine Einheit von künstlerischer und gesellschaftlicher Verantwortung übernehmen zu können.

Ich erlaube mir, an dieser Stelle an Worte Luigi Nonos zu erinnern. Er schreibt: "In selbstgefälliger Unschuld ist man dabei, das angeblich zusammenbrechende europäische Denken von seinem Katzenjammer zu erlösen, indem man dem jungen Europäer die resignierte Apathie des 'Es ist ja alles egal' in der gefälligen Form des 'Ich bin der Raum, ich bin die Zeit' als moralische Auffrischung vorsetzt und ihm damit ersparen will, sich seiner geschichtlichen Verantwortung und seiner Zeit zu stellen - einer Verantwortung, die in dem Maße, wie sie heute tatsächlich besteht, für manche zu groß und zu lästig geworden zu sein scheint. Das ist die Kapitulation vor der Zeit, die resignierende Flucht aus der Verantwortung, verständlich nur als die Flucht jener, deren (mehr oder weniger versteckte) Ambitionen auf Verabsolutierung des eigenen Ichs kurzatmig geworden sind durch die verschiedenen Niederlagen, welche die Geschichte ihnen bereitet hat - jener, die, nun im Innern ganz klein und arm geworden, nach außen hin um so erlöst tun mit der Verabsolutierung des Zeitbegriffs, der, wie sie hoffen, dem absolut gesetzten Ich nicht gefährlich werden kann und mit dessen Hilfe sie glauben, der Blamage vor der Zeit entgehen zu können. Es ist die Sehnsucht nach einem Zustand naiver und unverlierbarer Unschuld derer, die sich schuldig fühlen, aber das bewußte Erkennen ihrer selbst vermeiden möchten. Nur zu gern möchten sie sich von solchen Notwendigkeiten freikaufen, auch um den Preis eigener Denkvitalität - wobei sie offenbar nicht viel zu verlieren haben." ⁷

Die vorliegende Gesamtproblematik verlangt in letzter Konsequenz wohl auch eine Antwort auf die Frage nach der Stellung der Musikwissenschaft in dieser Zeit. Obwohl wir uns heute einig sind in der Erkenntnis, daß Musikwissenschaft mehr ist, als nur Geschichtsforschung oder gar Faktenforschung, kann die Unterscheidung von historischer und systematischer Musikwissenschaft in der konventionellen Art und Weise nicht mehr genügen. Heute steht, mehr denn je zuvor, die engagierte operative Musikwissenschaft auf der Tagesordnung, die die Gesetzmäßigkeiten des künstlerischen Fortschreitens nicht nur erforscht, sondern auch aktiv unterstützt. Wir sind mitverantwortlich für

die progressive Entwicklung des Musiklebens in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, wir sollten nicht nach Entlastungszeugen suchen, sondern uns dieser Verantwortung stellen.

Anmerkungen

- 1 Marx/Engels, Werke, Bd. XIII, Berlin 1964, S. 640.
- 2 Probleme des Kunstunterrichts. Musikalisches Taschenbuch, Wien 1911. Zitiert nach Schönberg, Schöpferische Konfessionen, hrsg. v. W. Reich, Zürich (1964), S. 39.
- 3 "Der Tag", Berlin, 19.7.1903.
- 4 Probleme und Strömungen des modernen Musiklebens, in: Spemann, Goldenes Buch der Musik, Stuttgart, 1916, S. 592.
- 5 Musikalische Zeitfragen VI, Kassel 1964, S. 82.
- 6 Über Ludwig van Beethoven, in: Musik und Gesellschaft V, Berlin 1952, S. 12.
- 7 L. Nono, Geschichte und Gegenwart in der Musik von heute, in: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Bd. III, Mainz 1960, S. 47.

Hauptreferat II

Carl Dahlhaus

FORTSCHRITT UND AVANTGARDE

I.

"Ce qu'on appelle en général progrès n'est que transformation" (Fétis). Der Begriff des Fortschritts ist, außer im Bereich der Technik und der Naturwissenschaften, von so viel Mißtrauen umgeben, daß man sich beinahe Gewalt antun muß, um über das Problem, das in ihm steckt, nachzudenken; ein Problem, das durch Verschweigen nicht gelöst wird. "Auf die Vergötzung des Fortschritts", schrieb Paul Valéry, "antwortete man mit der Vergötzung der Verdammung des Fortschritts; das war alles und ergab zwei Gemeinplätze." ¹ Der Fortschrittsglaube ist jedoch nicht so verblindet, wie seine Verleumder meinen. Er ist weniger von Anmaßung als von Hoffnung getragen; seine moderne Gestalt ist Ernst Blochs Idee der Utopie, die in einer Philosophie der Musik entwickelt wurde. ²

Der Fortschrittsgedanke ³ ist allerdings in der Kunsttheorie schwächer motiviert als in der Soziologie oder Anthropologie. Das Bewußtsein, daß die Sozialgeschichte nichts als eine Folge von Ereignissen und Zuständen sei, die sich in sich selbst erschöpfen, ist unerträglich angesichts der "Masse des konkreten Übels", um mit Hegel zu sprechen. ⁴ Die Geschichtsphilosophie ist darum als Versuch einer Theodizee, einer Rechtfertigung zu verstehen ⁵; und die Idee des Fortschritts erscheint als profane Formulierung eines ursprünglich theologischen Gedankens. ⁶ "Es kann auch sein", heißt es bei Hegel, "daß dem Individuum Unrecht geschieht; aber das geht die Weltgeschichte nichts an, der die Individuen als Mittel in ihrem Fortschreiten dienen." ⁷ Die Zukunft wird